

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
ANA PRISCILA AUGUSTO ABREU

GERCINA BORGES TEIXEIRA E O MODO DE SE VESTIR EM GOIÂNIA NAS DÉCADAS DE
1930 E 1940

GOIÂNIA

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Ana Priscila Augusto Abreu

Título do trabalho: Gercina Borges Teixeira e o modo de se vestir em Goiânia nas décadas de 1930 e 1940.

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO'

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Priscila Augusto Abreu, Discente**, em 02/12/2025, às 22:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 14/01/2026, às 19:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5808694** e o código CRC **D75A41F2**.

Ana Priscila Augusto Abreu

GERCINA BORGES TEIXEIRA E O MODO DE SE VESTIR EM GOIÂNIA NAS DÉCADAS DE
1930 E 1940

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação
em Design de Moda da Faculdade de Artes
Visuais da Universidade Federal de Goiás,
como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel(a) em Design de Moda.
Orientador (a): Prof.(a) Dr.(a) Samuel José Gilbert De
Jesus

Goiânia
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Augusto Abreu, Ana Priscila
GERCINA BORGES TEIXEIRA E O MODO DE SE VESTIR EM
GOIÂNIA NAS DÉCADAS DE 1930 E 1940 [manuscrito] / Ana Priscila
Augusto Abreu. - 2025.
LVI, 56 f.: il.

Orientador: Prof. SAMUEL JOSE GILBERT DE JESUS.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de
Moda, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Gercina Borges Teixeira. 2. Goiânia. 3. Pedro Ludovico Teixeira.
I. JOSE GILBERT DE JESUS, SAMUEL , orient. II. Título.

CDU 94(817.3)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e seis dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado "Gercina Borges Teixeira e o modo de se vestir em Goiânia nas décadas de 1930 e 1940", de autoria de Ana Priscila Augusto Abreu, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus - orientador (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Adair Marques Filho (FAV/UFG) e prof.^a Dr.^a Marina Carmello Cunha (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 10,00 tendo sido o TCC considerado **aprovado**. A banca de defesa de Trabalho de Conclusão de Curso sugere a publicação da pesquisa.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 26/11/2025, às 15:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Carmello Cunha, Professor do Magistério Superior**, em 26/11/2025, às 16:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 26/11/2025, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5808696** e o código CRC **38ED05C4**.

“A Deus, por ser meu guia e amparo em todos os momentos e à minha avó materna, Adir Alves Augusto, costureira de profissão e minha inspiração para trilhar e concluir o caminho do Design de Moda”

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso analisa a indumentária de Gercina Borges Teixeira, primeira-dama de Goiás, no contexto da fundação de Goiânia na década de 1930. O objetivo principal é investigar como seu modo de vestir, com foco particular no uso do *tailleur*, funcionou como uma ferramenta para a construção de sua imagem pública e como dialogou com o ideal de modernidade da nova capital. A metodologia baseia-se na análise iconográfica, fundamentada em Erwin Panofsky, de fotografias do acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO) e de arquivos familiares. Esta análise é complementada por revisão bibliográfica sobre a história de Goiás e a história da moda, além de entrevistas. Os resultados indicam que Dona Gercina utilizava o *tailleur* de forma consciente e estratégica, alinhando sua imagem à da elite nacional, projetando seriedade, autoridade e elegância. Conclui-se que seu vestuário ultrapassou o âmbito privado, consolidando-se como uma linguagem visual de legitimidade, status e representação política.

Palavras-chave: Gercina; Goiânia; Pedro Ludovico; Goiás.

ABSTRACT

This final undergraduate project analyzes the attire of Gercina Borges Teixeira, the First Lady of Goiás, within the context of the founding of Goiânia in the 1930s. The main objective is to investigate how her way of dressing, with a particular focus on the use of the *tailleur* (women's suit), functioned as a tool for constructing her public image and how it dialogued with the ideal of modernity of the new capital. The methodology is based on the iconographic analysis, grounded in Erwin Panofsky's methods, of photographs from the collection of the Museum of Image and Sound of Goiás (MIS-GO) and from family archives. This analysis is supplemented by a bibliographic review of the history of Goiás and fashion history, as well as interviews. The results indicate that Dona Gercina used the *tailleur* consciously and strategically, aligning her image with that of the national elite and projecting seriousness, authority, and elegance. It is concluded that her attire transcended the private sphere, consolidating itself as a visual language of legitimacy, status, and political representation.

Keywords: Gercina; Goiânia; Pedro Ludovico; Goiás.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Retrato de Pedro Ludovico Teixeira, fotografia albumina.....	04
Figura 2. Comemoração do Batismo Cultural de Goiânia.....	07
Figura 3. Gercina Borges Teixeira e Pedro Ludovico Teixeira.....	09
Figura 4. Gercina Borges aos 17 anos.....	10
Figura 5. Gercina Borges e suas irmãs.....	11
Figura 6. Pedro Ludovico e Gercina Borges.....	11
Figura 7. Pedro Ludovico, Gercina Borges e seus filhos.....	13
Figura 8. Gercina Borges e funcionários da Santa Casa.....	16
Figura 9. Fundação da LBA, Pedro Ludovico e Gercina Borges	16
Figura 10. Pedro Ludovico e Gercina com crianças no palácio das esmeraldas.....	18
Figura 11. New Look de Christian Dior.....	24
Figura 12. Gercina Borges e Pedro Ludovico.....	33
Figura 13. Pedro Ludovico, Gercina Borges e grupo de adultos em churrasco.....	35
Figura 14. Dona Gercina e Pedro Ludovico em meio à multidão.....	37
Figura 15. Dona Gercina e Pedro Ludovico em jantar com militares.....	38
Figura 16. Dona Gercina em viagem a Paris, França.....	40
Figura 17. Dona Gercina em fotografia oficial.....	41

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. A CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA E A ATUAÇÃO PÚBLICA DE GERCINA BORGES TEIXEIRA	3
2.1. O contexto da mudança da capital de Vila Boa para Goiânia.....	3
2.2. A família Ludovico Borges Teixeira	8
2.3. A história política e social de Dona Gercina: .. Erro! Indicador não definido.	
3. MODA, PODER E IMAGEM: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA DO VESTUÁRIO DE DONA GERCINA	20
3.1. A moda nas décadas de 1930 e 1940. Impacto no Brasil e em Goiânia.....	20
3.2. Análise iconográfica da indumentária de Gercina Borges Teixeira.....	27
4. CONCLUSÃO.....	42
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44

1. INTRODUÇÃO

A década de 1930 em Goiás foi um período de grande transformação política, social e simbólica, marcada pela ascensão de Pedro Ludovico Teixeira e pelo projeto de transferência da capital. A construção de Goiânia, iniciada em 1933, representou não apenas uma ruptura com a antiga estrutura oligárquica dos Caiado, sediada em Vila Boa, mas também a materialização de um ideal de modernidade. Nesse cenário de fundação, onde cada aspecto da nova cidade era pensado para refletir um "novo tempo", a figura da primeira-dama, Gercina Borges Teixeira, emerge como um elemento central na construção da imagem pública do novo governo.

Embora a atuação de Dona Gercina seja historicamente reconhecida por seu vasto trabalho assistencial, que lhe rendeu o título de "Mãe dos Pobres", e por sua articulação na fundação de instituições como a Santa Casa de Misericórdia e a Legião Brasileira de Assistência (LBA) em Goiás, um aspecto de sua persona pública permanece pouco explorado: o seu modo de vestir. Em um período em que a moda internacional, ditada por Paris e pelo glamour de Hollywood, começava a se consolidar no Brasil, a indumentária de uma figura pública feminina não era um ato trivial, mas uma poderosa ferramenta de comunicação visual.

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a indumentária de Gercina Borges Teixeira, investigando como seu modo de se vestir na Goiânia das décadas de 1930 e 1940 dialogava com o projeto de modernidade da nova capital. Busca-se compreender de que forma suas escolhas estéticas, com destaque para o uso recorrente do *tailleur*, construíram sua imagem pública e refletiram os códigos sociais e de poder da época. A relevância desta pesquisa reside no encontro entre a história regional, a história da moda no Brasil e no mundo e os estudos de gênero, ao posicionar a vestimenta como um documento histórico capaz de revelar as tensões entre tradição e modernidade, e o papel da mulher na esfera pública.

Para alcançar os objetivos propostos, a metodologia adotada combinou a revisão bibliográfica sobre o contexto histórico da fundação de Goiânia e a história

da moda nos anos 1930 e 1940, com a análise iconográfica de fotografias. Foram utilizadas imagens do acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO) e do acervo pessoal de familiares, complementadas por informações de entrevistas, em especial a concedida por Maria Dulce Loyola Teixeira.

O trabalho está estruturado em dois capítulos. O primeiro capítulo dedica-se ao contexto histórico, abordando a transferência da capital de Vila Boa para Goiânia, a trajetória da família Ludovico Borges Teixeira e o papel público e social desempenhado por Dona Gercina como primeira-dama da nova capital. O segundo capítulo foca na moda das décadas de 1930 e 1940 e seu impacto no Brasil, para então realizar a análise iconográfica detalhada da indumentária de Gercina Borges Teixeira, demonstrando como suas escolhas de vestuário, em especial o *tailleur*, funcionavam como linguagem de poder, elegância e representação social.

2. A CONSTRUÇÃO DE GOIÂNIA E A ATUAÇÃO PÚBLICA DE GERCINA BORGES TEIXEIRA

2.1. O contexto da mudança da capital de Vila Boa para Goiânia

Na década de 1930, o estado de Goiás encontrava-se em um momento difícil, historicamente falando, marcado por um acentuado isolamento geográfico e econômico que o posicionava em penúltimo lugar no índice de desenvolvimento entre os estados brasileiros. Goiás já estava a um tempo sendo dominado por oligarquias tradicionais, em especial a família Caiado. A ideia de transferir a capital da antiga Cidade de Goiás, anteriormente conhecida como Vila Boa e estabelecida no século XVIII, não era recente, sendo discutida desde a Proclamação da República em 1889.

Resultado de ideias antigas, percorridas pelas vozes dos séculos XVIII e XIX, Goiânia surgiu no compasso dos anos 30, na necessidade de projeção política de Pedro Ludovico Teixeira, por entre os embates políticos contrários à mudança da Capital, conduzindo seus passos por entre a carência de verbas e a necessidade de investimentos. Assim, este símbolo maior da “Marcha para Oeste” possibilitou o avanço capitalista para o interior do país, consolidando os planos político-econômicos de Vargas e Pedro Ludovico, legando-nos um plano agrário e urbano que permeiam todo o processo sociocultural da Capital, que fundamentou a criação de símbolos capazes de traduzir sua heterogeneidade, de construir, juntamente com a nova cidade, a representação de sua face mais dinâmica, de sua existência mais justificada. A modernidade tão discutida nos embates acadêmicos, mas que só viria de fato nos ventos do Cerrado por sobre a Capital Federal, Brasília. (SILVA, 2015, p.11)

O declínio econômico da cidade de Goiás, que em outros momentos fora centro da exploração aurífera, tornou-se cada vez mais evidente. Com o esgotamento das minas, Vila Boa perdeu sua hegemonia econômica para outras regiões do estado, especialmente o Sul, onde a pecuária e a agricultura cresciam. A antiga capital passou a ser vista por muitos como um símbolo de inércia, isolamento geográfico e atraso administrativo. Nasr Fayad Chaul descreve como Pedro Ludovico, em seu discurso mudancista, explorava as "deficiências e o marasmo da Cidade de Goiás", visando não apenas justificar a transferência, mas também atingir o centro de poder dos grupos políticos que haviam sido depositos em 1930.

Dentro dessa nova estratégia, Pedro Ludovico Teixeira resumia seus ataques às deficiências e ao marasmo da Cidade de Goiás. Os ataques à velha Capital, porém, não atingiam apenas a cidade decadente, mas também o centro de poder dos grupos políticos depositos. Atacar Goiás era uma forma de ataque aos Caiado, isto é, o núcleo de poderio da Primeira República. Paralelamente, armava-se uma sintonia com os anseios econômicos dos grupos políticos do Sul e do Sudoeste do Estado. (SILVA, 2015, p.15).

A posição de interventor conferiu a Pedro Ludovico uma autonomia considerável. Ele respondia diretamente ao governo revolucionário. Essa liberdade de ação foi crucial para levar adiante um projeto tão ambicioso e controverso quanto a mudança da capital. Sua gestão foi marcada por um discurso que prometia a solução dos problemas regionais e a inauguração de uma nova era de desenvolvimento para Goiás [Figura 1]. Segundo Luis Antônio Estevam (2004):

Propalava – como objetivo primeiro de sua gestão – a solução global dos problemas regionais e almejava inaugurar uma era de desenvolvimento para Goiás. Lemas como “novo tempo” e “modernismo” foram arrolados nos documentos oficiais dos anos trinta e a construção de uma nova capital representava o empreendimento sintetizador do afã de desenvolver o estado.

Figura 1 – Retrato de Pedro Ludovico Teixeira, fotografia albumina



Fonte: 1909. Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira

De acordo com Campos (1983), o fenômeno do Coronelismo em Goiás apresentou características diferentes em comparação a outras partes do Brasil. Essa particularidade se deve ao isolamento geográfico, político, social, econômico e de comunicação que o estado vivenciava em relação ao poder central do país. Com o fim da fase aurífera, a economia goiana passou a ser dominada pela pecuária, uma atividade

que não despertava o interesse do governo federal para a realização de intervenções importantes na região. Durante décadas, Goiás esteve sob o domínio de oligarquias tradicionais, com destaque para a família Caiado, cujo poder se estendia desde o início do século XIX, controlando a antiga capital, a Cidade de Goiás. Esse sistema, conhecido como "Caiadismo", representava a face local do coronelismo que vigorava em grande parte do Brasil da Primeira República, um sistema de poder baseado na apropriação de terras, controle político e social, e manutenção do atraso como forma de perpetuar a dependência da população.

A ascensão de Pedro Ludovico e seu projeto estão profundamente ligados à sua oposição à oligarquia Caiado. A mudança da capital, nesse sentido, pode ser interpretada não apenas como uma busca por melhores condições administrativas ou econômicas, mas também como uma estratégia calculada para deslocar o eixo de poder e consolidar uma nova elite política, distante da influência e do simbolismo da antiga capital, tradicionalmente dominada pelos Caiado. Ludovico buscava superar os entraves impostos por essa oligarquia, e a construção de uma nova capital, em um novo local, representava a materialização dessa ruptura: "Nesta perspectiva, para se firmar como interventor em Goiás, Pedro Ludovico privilegiou, desde os primeiros anos de governo, a construção de uma nova cidade-capital para o estado, com o intuito de romper com as bases de sustentação da estrutura oligárquica goiana" (DA SILVA, 2013, página 59)

Em entrevista, Ludovico não hesitou em criticar duramente o governo dos Caiados, descrevendo-o como um regime de "bala e faca", reforçando a narrativa de que sua ascensão representava a libertação de um passado opressor: "O Caiadismo que dominava Goiás com balaço e cutelo" (TEIXEIRA, 2009, p. 191 e 192). Em outro momento nesta mesma entrevista ele afirma que nas oligarquias que existiam em todos os Estados "predominavam a violência, o arbítrio, o paternalismo, o autoritarismo. E ninguém poderia ir contra aquela situação", e que os Caiados, antes da revolução "eram fortes e violentos" (TEIXEIRA, 2009, p. 192 e 194)

A revolução de 1930 representou um divisor de águas. O movimento armado conduziu Getúlio Vargas à chefia do Governo Provisório. Vargas revogou a Constituição de 1891 e passou a governar por decretos, nomeando interventores para os governos estaduais. Em Goiás, foi designado o Dr. Pedro Ludovico Teixeira, participante ativo da revolução no estado. Este novo contexto político reacendeu e viabilizou o antigo projeto de mudança da capital. A transferência não era vista apenas como uma

necessidade administrativa, mas como um meio de impulsionar a ocupação do estado, direcionando a população para a ocupação do estado inteiro e, assim, incrementar a produção econômica. A construção de uma nova capital era, na visão de Pedro Ludovico, um meio de conectar o Centro-Oeste ao sul e sudeste do país e de romper com as estruturas de poder antigas. A proposta inicial de mudança da capital foi confirmada por Pedro Ludovico, no relatório enviado a Getúlio Vargas, em 1933:

O ambiente de sadia renovação, gerado no país pela vitória da Revolução de 30, não ficou felizmente, adstrito aos Estados mais adiantados. A transformação, operou-se também em Goiás. E o governo revolucionário que se instalou neste estado veio proporcionar à ideia da mudança da capital goiana a oportunidade de caminhar, afinal, para ambicionada realização. A nossa atitude decorre tanto do desejo de darmos a este grande Estado o ritmo de evolução que lhe é próprio, quanto dos compromissos morais que tacitamente assumimos nos tempos em que militávamos na oposição. Ontem revolucionário na oposição, hoje revolucionário no governo. (TEIXEIRA, 1934, p.122)

A escolha do local para a nova capital goiana foi um processo que envolveu critérios técnicos e considerações políticas. Após estudos que avaliaram outras cidades também, a comissão designada por Pedro Ludovico indicou uma área próxima ao então povoado de Campinas como a mais adequada. Fatores como a abundância de água, o clima ameno, a topografia favorável e, também, a proximidade com a Estrada de Ferro de Goiás foram determinantes. A escolha também refletia, segundo alguns analistas da época, os interesses das elites econômicas do Sul e Sudoeste do estado, que viam na nova localização uma forma de facilitar o escoamento de sua produção e fortalecer sua influência política. O decreto estadual de 18 de maio de 1933, formalizou a escolha da região às margens do córrego Botafogo para a edificação da nova capital de Goiás.

Goiânia, nasceu como a materialização de um novo tempo, um modo de negar as tradições da região, desde seu traçado urbanístico e localização até sua arquitetura. O plano urbanístico, concebido pelo arquiteto, urbanista e paisagista Atilio Corrêa Lima, e a adoção do estilo Art Déco¹ para os edifícios públicos, como o Palácio das Esmeraldas, reforçavam essa intenção de modernidade e ruptura com o passado colonial da Cidade de Goiás. O marco inicial da mudança da capital foi o lançamento da pedra fundamental em 24 de outubro de 1933, em homenagem ao terceiro aniversário da Revolução de 1930. A transferência oficial da capital ocorreu em 1937, e sua inauguração festiva, o "Batismo Cultural", em julho de 1942 (Figura.2).

Figura 2 – Comemoração do Batismo Cultural de Goiânia.



Fonte: 05 de Julho de 1942. Autor não identificado. Goiânia – Acervo MUZA/MIS - GO.

Projetada inicialmente para 50 mil habitantes, Goiânia teve um crescimento populacional moderado até meados da década de 1950. A partir de então, fatores como a chegada da estrada de ferro em 1951, a retomada da política de interiorização de

¹ “O art déco foi um movimento da arquitetura, das artes decorativas e aplicadas (design de interiores, desenho industrial, artes gráficas e moda) que predominou dos anos 1920 aos 1940. Inicialmente restrito a França, espalhou-se internacionalmente, via Paris, após a Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, período em que se estabeleceram os conceitos da sociedade de comunicação de massa, incorporados a estratégias que objetivavam estimular o desejo de consumo. Por isso mesmo, foi a princípio usado em produtos "efêmeros", como propaganda, vitrinas e moda, numa segunda etapa, chegou aos bens duráveis, móveis, construções e joias. Fundamentava-se mais em conceitos decorativos do que filosóficos (ao contrário dos movimentos das artes plásticas do princípio do século XX) Foram traduzidos por linhas geométricas, derivadas principalmente dos princípios cubistas, construtivistas e por influência da Escola Bauhaus, que valorizava a funcionalidade.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 151)

Getúlio Vargas, a inauguração da Usina do Rochedo em 1955 e, principalmente, a construção de Brasília (1954-1960) impulsionaram um rápido crescimento demográfico, que já alcançava cerca de 150 mil pessoas em 1965. Esse crescimento acelerado trouxe novos desafios urbanos, demandando mais infraestrutura e serviços.

2.2. A família Ludovico Borges Teixeira

A figura de Pedro Ludovico Teixeira é central para a compreensão deste período de transformações em Goiás. Nascido na Cidade de Goiás, filho de pai médico, formou-se em medicina no Rio de Janeiro e exerceu a profissão em Rio Verde, onde também se iniciou no jornalismo e na política. Foi um dos líderes da Revolução de 1930 em Goiás, sendo posteriormente nomeado interventor federal e eleito governador, além de senador, dedicando quase 40 anos à linha de frente da política goiana. A autobiografia de Pedro Ludovico, "Memórias", publicada em 1973, destaca sua participação na Revolução de 1930 como o evento que o alçou ao poder em Goiás. Em entrevista concedida em 1978, Pedro Ludovico relembrou o início de sua luta contra o Caiadismo em Rio Verde, em 1924, com o lançamento do jornal "O Social". Sua formação científica e o contato com os centros mais desenvolvidos do país possivelmente moldaram uma visão crítica sobre a realidade goiana e a necessidade de intervenções profundas para superar o que percebia como estagnação. O historiador Nasr Fayad Chaul aponta que o "saber médico" foi, inclusive, utilizado como ferramenta discursiva para legitimar a mudança da capital, com Goiás sendo "examinado como a um doente" que necessitava de tratamento:

“Capital das necessidades de desenvolvimento interno, trampolim para Brasília, glória do Sul e Sudoeste do Estado, corrida obrigatória da “Marcha para Oeste”, Goiânia não respondeu aos gritos alarmados dos antimudancistas em 1933/34. Pedro usava seu saber médico para tratar Goiás, a velha Capital, não para curar, mas a sepultar, como filho que nega a própria terra em nome do “novo”. (SILVA, 2015, p.24)

Em 1918, Pedro Ludovico casou-se com Gercina Borges, natural de Rio Verde, nascida no dia 26 de agosto de 1900 e filha do Senador Antônio Martins Borges e Dona Maria Conceição Borges. Além de Juiz municipal e Senador Estadual de 1907 a 1929, o pai de Gercina Borges também fora Intendente de Rio Verde em 29 de

outubro de 1930, após a queda da República Velha, e se tornou o primeiro prefeito do município [Figura 3].

Figura 3 – Gercina Borges Teixeira e Pedro Ludovico Teixeira



Fonte: 1919 - Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira.

Gercina Borges ficou conhecida também como Dona Gercina [Figura 4] e teve oito irmãos, sendo quatro mulheres e cinco homens. Durante uma entrevista para este artigo, a senhora Maria Dulce Loyola Teixeira, nora do ex-governador Mauro Borges, relatou que Dona Gercina possuía o nome mais diferente entre suas irmãs, que se chamavam Alice Borges Cruvinel, Maria Borges Magalhães, Sílvia Borges da Veiga e Luiza Borges de Alcântara [Figura 5].

Segundo Maria Dulce:

Figura 4 – Gercina Borges aos 17 anos



Fonte: Rio Verde - Goiás – 1917 - Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira.

“A origem do nome Gercina é grega e por uma coincidência ou por uma questão de providência de Deus, o nome quer dizer conciliadora, que sabe, diplomacia, estabilidade, espírito construtor. E isso parece até que os pais previam a grande dama que ela seria, a companheira de um grande construtor, o construtor de Goiânia, Pedro Ludovico Teixeira.”²

A família Borges já possuía um papel significativo na política goiana, Gercina, trouxe consigo um capital político e social que, sem dúvidas, fortaleceu a ascensão de Pedro Ludovico. O apoio de seu sogro, o Senador Antônio Martins Borges, foi crucial para a oposição liderada por Pedro Ludovico em Rio Verde. Conforme ressaltado em reportagem do jornal “O Popular”: “Pedro Ludovico, antes do casamento, não tinha relevância política, e seu ingresso nas esferas do poder se deu pela influência do pai de Gercina” [Figura 6].

² Entrevista com Maria Dulce Loyola Teixeira, nora do ex-governador Mauro Borges Teixeira e esposa de Ubiratan Estivallet Teixeira, concedida a Ana Priscila Augusto Abreu em sua residência em Goiânia, no dia 15 de maio de 2025. A entrevistada, por meio de seu acervo pessoal de documentos, fotografias e de suas memórias familiares, forneceu informações relevantes sobre a convivência com Gercina Borges Teixeira, sendo sua contribuição de grande importância para a elaboração deste artigo

Figura 5 – Gercina Borges e suas irmãs



Fonte: Acervo pessoal de Maria Dulce Loyola, sem data.

Figura 6 – Pedro Ludovico e Gercina Borges.



Fonte: 1942. João de Paula Teixeira Filho (Paratéca). Goiânia – GO. Acervo MUZA/MIS|GO.

A criação de Gercina dentro de uma família politicamente ativa e respeitada, com um pai que era uma figura de liderança, provavelmente lhe proporcionou uma educação política informal e uma rede de contatos que se mostrariam valiosos em sua vida futura. Essa vivência contrasta com a narrativa que frequentemente situa o despertar político de uma primeira-dama apenas a partir da ascensão de seu marido.

Dona Gercina estudou em Franca, estado de São Paulo, onde formou-se professora em 1917. Gercina Borges e Pedro Ludovico quando casados moraram por algum tempo em Jataí e Rio Verde mas em 1930 mudaram-se para a cidade de Goiás para que Pedro Ludovico assumisse o cargo de Interventor Federal de Goiás e em 1935 o casal transferiu-se definitivamente para a nova capital Goiânia.

Juntos, Pedro Ludovico e Gercina tiveram seis filhos, entre eles Mauro Borges Teixeira, o primogênito, nascido em 1920, que seguiria os passos do pai na política tornando-se também governador de Goiás, Livia Teixeira Bahia, Pedro Ludovico Teixeira Júnior, Paulo Borges Teixeira, Antônio Borges Teixeira e Goiano Borges Teixeira. A trajetória da família Ludovico Borges Teixeira confunde-se, assim, com a própria história política de Goiás por várias décadas, marcando a transição de poder, a modernização do estado e a fundação de sua nova capital [Figura 7].

Figura 4 – Pedro Ludovico, Gercina Borges e seus filhos



Fonte: Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira, sem data.

2.3. A história política e social de Dona Gercina:

Gercina Borges foi uma figura de presença e influência. Foi casada por 58 anos com Pedro Ludovico e segundo seu esposo, Dona Gercina exerceu uma influência enorme em sua vida pública, especialmente durante a sua luta política inicial contra a situação dominante em Goiás, e principalmente quando ele ainda não exercia cargos públicos. Sua participação se estendeu ao auxílio no jornal "O Social", lançado por Ludovico em 1924 para combater o "Caiadismo", onde ela aconselhava e ajudava nos assuntos a serem publicados: "(...) Ela teve uma influência enorme. Ela era uma mulher rara. Leal, sobre todos os princípios. Era franca, mesmo tendo que desagradar as pessoas. Era uma mulher caridosa como poucas... Uma mulher que não gostava de ver ninguém injustiçado." (LUDOVICO, 1978, p. 191) O primeiro prefeito de Goiânia, Vererando de Freitas Borges disse sobre Dona Gercina:

"Não há que contestar que Dona Gercina foi uma personalidade forte. Enérgica, sem ser agressiva; franca, sem ser autoritária: esclarecida e equilibrada; solidária e dotada de incomum senso político. Destituída de vaidade, jamais fechou a porta de sua casa a quem quer que fosse e se punha ao lado dos desprotegidos da sorte. A ninguém é lícito ignorar que jamais admitia ela injustiças ou perseguições aos humildes. Como Prefeito de Goiânia, inúmeras foram as oportunidades em que tive de esclarecer a ela as razões de certas medidas que, aparentemente, atingiam os operários, ou os pequenos proprietários e comerciantes." (ORIENTE, 1980, p.16)

O jornal “O Popular” também a descreveu como uma aliada fundamental para Pedro Ludovico, com conhecimento aprofundado das questões políticas, atuando como conselheira constante e ressaltou que: ” Apesar de ser lembrada como 'Mãe dos Pobres' ou 'esposa de Pedro Ludovico', Dona Gercina não era uma figura passiva ou submissa. [...] Boa parte do apoio popular de Pedro Ludovico era devido à figura carismática e discreta de sua esposa, que sabia fazer política tão bem quanto ele" (As muitas faces de uma mulher no seio do poder. Jornal O Popular. Acesso em: 05 de nov de 2025)

Dona Gercina durante sua vida recebeu um apelido devido ao impacto da sua atuação social durante os governos de seu esposo Pedro Ludovico, era conhecida como “Mãe dos Pobres”: “Do que seja de ciência minha, não conheço qualquer trabalho que se tenha referido àquela que, por sua dedicação à causa dos desvalidos da fortuna, da velhice desamparada, do enfermo sem condições, enfim, da pobreza, foi, por consenso unânime de seus contemporâneos, cognominada a MÃE DOS POBRES.” (ORIENTE, 1980, p.15) Gercina Borges Teixeira não foi, portanto, uma primeira-dama passiva, sua personalidade forte e seu envolvimento, foram cruciais para a trajetória de Pedro Ludovico e, para a história da fundação e consolidação de Goiânia.

Vida que foi uma lição de trabalho, dedicação e humanismo, D. Gercina teve uma existência absorvida na prática das mais elevadas obras de amor e patriotismo. Conjugando pensamento e ação, o que lhe dava uma grande força de caráter, sobressaiu, pela grandeza de alma e generosidade, vencendo com galhardia todas as dificuldades encontradas no grande caminho de sua batalha filantrópica. Foi, sem dúvida, uma das maiores personalidades que Goiás já teve. O amor constrói. D. Gercina construiu um grande alicerce de instituições de caridade, não só em Goiânia mas em todo o Estado que lhe deu berço Goiás. O seu nome ficou nos anais de nossa História por suas qualidades morais e pela característica singular de bem servir à causa pública. Ao lado de seu marido, Dr. Pedro Ludovico Teixeira, viu Goiânia nascer, crescer e tornar-se a Metrópole que é hoje a admiração de todos. (ORIENTE, 1980, p.19)

Paralelamente à construção física e política da nova cidade, Dona Gercina dedicava-se à construção de sua infraestrutura social. Seus feitos neste campo são grandes e indissociáveis da história inicial de Goiânia. Uma de suas contribuições mais significativas foi a fundação da Santa Casa de Misericórdia de Goiânia, cuja ideia inicial surgiu em 1936. Seu papel foi central na articulação da aliança entre a Igreja Católica, representada na época pelos Vicentinos, o Estado, sob a liderança de Pedro

Ludovico e a sociedade civil para estabelecer o primeiro grande hospital da nova capital.

Sendo considerada uma mulher muito religiosa e católica, sua proximidade com lideranças eclesiais foi crucial para restabelecer e fortalecer a colaboração entre Igreja e Estado, permitindo o avanço do movimento restaurador católico em Goiás e resultando em frutos concretos como a Santa Casa:

“Outra pessoa que foi de fundamental importância nesse processo de reaproximação entre Estado e Igreja foi a então primeira-dama, Dona Gercina Borges, que era muito religiosa e católica – o que foi confirmado, por exemplo, na criação da Santa Casa de Misericórdia de Goiânia, fruto concreto dessa proximidade e cooperação entre as duas esferas, política e religiosa.” (COSTA, 2022, página 5)

O hospital era essencial para a crescente população de Goiânia, particularmente para os mais pobres, numa época em que o governo estadual, sobrecarregado com os custos da construção da nova cidade, não dispunha de recursos [Figura 8]. Também na Santa Casa, por exemplo, Dona Gercina apoiou a criação de um serviço funerário para os mais necessitados que não podiam pagar: “Além das contribuições do Estado, do Município e do Governo Federal, através de diversos órgãos, e de doações de empresas, firmas comerciais e particulares, Dona Gercina organizava festas e bailes cuja renda líquida era destinada à Santa Casa.” (ORIENTE, 1980, p.16)

No início da década de 1980, quando Dona Gercina já era falecida, surgiu a proposta de demolir o prédio histórico da Santa Casa de Misericórdia de Goiânia para dar lugar ao futuro “Hospital do Servidor Público”. Apesar da forte resistência e das críticas à proposta, a demolição acabou acontecendo em 1985. No lugar do antigo hospital, restou apenas um terreno abandonado. Foi justamente desse local, negligenciado pelas autoridades, que foi retirada a cápsula contendo Césio-137, responsável por desencadear o maior desastre radioativo da história de Goiânia. O hospital do servidor, no entanto, nunca saiu do papel. Em seu lugar foi construído o Centro de Convenções de Goiânia. Atualmente, a Santa Casa de Misericórdia está situada no Setor Americano do Brasil em Goiânia, mantendo há mais de 89 anos sua missão de cuidar e salvar vidas, com o apoio da Sociedade São Vicente de Paulo.

Figura 5 – Gercina Borges e funcionários da Santa Casa.



Fonte: Acervo MPL/MIS|GO, sem data.

Figura 6 – Fundação da LBA, Pedro Ludovico e Gercina Borges



Fonte: 1942. Foto Silva. Goiânia - GO. Acervo MPL/MIS|GO.

Outro campo de destaque na atuação social de Gercina Borges foi sua presidência da Legião Brasileira de Assistência (LBA) em Goiás. A LBA, fundada em âmbito nacional pela então primeira-dama Darcy Vargas no Rio de Janeiro em 1942, tornou-se uma das maiores instituições de assistência social do Brasil [Figura 9]. A liderança de Gercina na LBA-Goiás logo após sua fundação a colocou na vanguarda dos esforços de bem-estar social no estado durante aquele período. Essa posição a conectou a uma rede nacional de primeiras-damas envolvidas na assistência social:

(...) tendo à frente a emérita lutadora D. Gercina Borges Teixeira, mulher de grande força moral, que não mediu esforços em atender com proficiência e dignidade tão espinhosa quanto humana incumbência. Lutou por um ideal e venceu os obstáculos, atravessando os difíceis caminhos, vendo a capital de Goiás e as cidades do interior assistidas naquela hora íngreme pela qual passava o Brasil, o momento terrível da guerra. Terminados os combates, a assistência seria à maternidade e à infância. (ORIENTE, 1980, p.59)

A Legião Brasileira de Assistência (LBA) foi fundada com o objetivo principal de auxiliar as famílias dos soldados brasileiros, chamados na época de “pracinhas” que lutaram na Segunda Guerra Mundial. Em entrevista à Revista Oeste, Dona Gercina relatou que até março de 1944 a organização já havia auxiliado mais de quatrocentas famílias no estado. Esse número incluía tanto parentes de convocados do Exército quanto outras pessoas em situação de vulnerabilidade. Muito se discutia sobre o papel da Legião Brasileira de Assistência (LBA) no período pós-guerra. Em entrevista, Dona Gercina deixou claro que:

Congregando os brasileiros de boa vontade e promovendo, por todas as formas, serviços de assistência social, prestados diretamente ou em colaboração com o Poder Público e as instituições privadas, visará a LBA em tempo de paz, notadamente ao seguinte:

- a) proteger a maternidade e a infância;
- b) amparar os velhos e os desvalidos;
- c) prestar assistência médica, em todas as suas modalidades, às pessoas necessitadas;
- d) favorecer o reajustamento das pessoas, moral ou economicamente desajustadas;
- e) contribuir para a melhoria da saúde do povo brasileiro, atendendo, particularmente, ao problema alimentar e da habitação;
- f) incentivar a educação popular, inclusive cooperando na criação e no desenvolvimento de escolas, bibliotecas e outras entidades educativas;
- g) desenvolver esforços em favor do alevantamento do nível de vida dos trabalhadores e promover o aproveitamento racional dos lazeres do povo, principalmente estimulando a organização de centros de recreação, aprendizado de ofícios, etc.;
- h) auxiliar, sempre que possível, as instituições especializadas cujos objetivos tenham afinidades com os da LBA;

- i) realizar inquéritos, pesquisas e estudos, sobre matérias do serviço social, particularmente os relacionados com as atividades da L.B.A.;
- j) organizar cursos e promover todas as formas de propaganda e divulgação em favor do progresso do serviço social no Brasil (ORIENTE, 1980, p.113)

Dona Gercina também implantou, na LBA, a Seção de Registro Civil, com o objetivo de garantir a emissão de certidões de nascimento para pessoas que nunca haviam sido registrados. Além disso, o setor atuava na legalização de uniões estáveis, promovendo o casamento civil de dezenas de casais. Outro marco social promovido por Dona Gercina foi a criação do “Natal dos Pobres”, iniciativa que, durante o período natalino, distribuía brinquedos, roupas e alimentos para crianças carentes em Goiânia, no jardim do Palácio das Esmeraldas e em cidades do interior. Essa ação solidária se tornou uma tradição e permanece até os dias de hoje por meio do “Natal da Organização das Voluntárias de Goiás (OVG)” [Figura 10].

Figura 7 – Pedro Ludovico e Gercina com crianças no Palácio das Esmeraldas



Fonte: Foto Parateca. Goiânia – GO. Acervo MPL/MIS|GO.

É importante destacar, no entanto, que a OVG não foi fundada por Dona Gercina. A organização foi criada em 1947 pela então primeira-dama Ambrosina Coimbra Bueno, sucessora de Gercina e esposa do então governador de Goiás, Jerônimo Coimbra Bueno:

Como já se tornava tradição, o Natal dos Pobres da CE merecia especial atenção da Presidente e seus auxiliares, o que não fez exceção em 1953, superando as festividades dos anos anteriores, mais festivo, mais colorido, mais agradável e mais produtivo para a pobreza tão carente de tudo, inclusive de amor, de afeto. Foram distribuídos, só em Goiânia, mais de 6.000 pacotes de presentes (contando com roupas e utilidades), mais de 3.500 brinquedos, 300 quilos de bombons e um sem-número de pacotes de bolachas. (ORIENTE, 1980, p.215)

Dona Gercina idealizou e construiu a Vila Cristo Redentor, localizada no atual Setor Aeroporto em Goiânia, com o objetivo de atender famílias em situação de vulnerabilidade social. O conjunto era composto por 60 casas bem estruturadas, feitas em alvenaria. Gercina Borges Teixeira também apoiou a criação de um conjunto habitacional, conhecido popularmente como “Vila dos Pobres”, destinado a famílias que viviam em condições precárias e insalubres em Goiânia, reafirmando seu compromisso com a dignidade e o bem-estar dos mais necessitados.

“E ela era mais política que Dr. Pedro. Ele era administrador. Ele estudou no Exército. Ele fez no Exército o curso que se equipara ao MBA hoje de administração. Ele estudava logística, como fazer um reconhecimento diário e tudo mais. Então, ela ficando ao lado dele fez com que ele pudesse prosperar politicamente. Ela falava assim: “Não, Pedro, você cuida da administração e eu vou cuidar da área social”. Mas ela não foi cuidar da área social para ser uma mulherzinha que faz caridade não, ela foi cuidar da área social dando solução, quer dizer, ela fez uma administração de nível de governança mesmo, não foi de caridade. Claro que a caridade foi o braço dela maior, mas que ela tinha muita capacidade administrativa de dar solução para problemas da gestão. E isso era dela, da educação que ela teve.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Gercina Borges Teixeira, construiu também o Lar-Escola Nossa Senhora de Lourdes, no Setor Aeroporto em Goiânia. A instituição foi criada para acolher meninas órfãs, que, sob os cuidados das Irmãs de Jesus Crucificado, recebiam formação educacional, moral e profissional, com cursos como corte e costura, bordado, pintura, desenho, modelagem, arte e culinária. Em depoimento, Jaime Câmara afirmou, no entanto, que um dos maiores feitos de Dona Gercina foi a retirada das pessoas em situação de vulnerabilidade das ruas de Goiânia por mais de um ano. A ação foi resultado de um planejamento eficaz conduzido pela LBA.

“Por fim, D. Gercina lavrou um tento que, posteriormente, e até os nossos dias jamais foi possível repetir: durante mais de ano e através de um esquema montado na Legião, conseguiu erradicar toda a mendicância das ruas de Goiânia, contando com a decidida colaboração do dr. José Alair Martins Batista. Após devidamente cadastrados, mendigo e família recebiam em casa a quota de gêneros, roupas e medicamentos.” (ORIENTE, 1980, P.235)

A trajetória de Dona Gercina revela uma mulher cuja atuação ultrapassou o papel tradicionalmente reservado às esposas de líderes políticos. Sua presença ativa na vida pública, seu engajamento social e sua influência nos campos político e assistencial a consolidaram como uma das figuras femininas mais marcantes da história de Goiás.

3. MODA, PODER E IMAGEM: UMA ANÁLISE ICONOGRÁFICA DO VESTUÁRIO DE DONA GERCINA

3.1. A moda nas décadas de 1930 e 1940. Impacto no Brasil e em Goiânia

Neste subcapítulo, busca-se analisar a moda das décadas de 1930 e 1940 e seu impacto no Brasil e em Goiânia. Este período foi escolhido por corresponder à ascensão política de Dona Gercina em Goiás e Goiânia.

Antes do século XX, a elite brasileira, especialmente nos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, via Paris como o padrão quase exclusivo do gosto e da elegância. Essa estima cultural era uma tradição de longa data, um período em que adotar a moda francesa se tornou um marcador de status social e modernidade. A alta-costura não era apenas vestuário, era uma importação cultural que significava alinhamento com os padrões globais mais sofisticados. Para a elite, vestir-se "à la française" era uma forma de se distinguir da população em geral e afirmar seu lugar em um mundo cosmopolita. Embora a verdadeira alta-costura, por sua estrita definição legal, exista apenas em Paris, os estilos, moldes e os princípios eram ferozmente consumidos e reproduzidos no Brasil: "Com mentalidade típica de cidadãos de uma ex-colônia o brasileiro médio (imitando as classes mais altas) habituara-se a considerar a qualidade de um produto pela procedência europeia (hábito, aliás, ainda em vigor para muitos)" (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 196)

A partir da década de 1930, a indústria cinematográfica americana surgiu como uma poderosa influência secundária na moda brasileira. As imagens das atrizes de Hollywood projetavam um tipo diferente de modernidade, baseada no glamour, na acessibilidade e em um estilo de vida mais dinâmico. As revistas desempenharam um papel crucial na disseminação dessas tendências, frequentemente apresentando estrelas de cinema com os estilos mais recentes antes mesmo do lançamento dos filmes,

criando um forte desejo por esses novos visuais. Isso estabeleceu uma corrente estética paralela ao ideal parisiense.

“O incremento dos meios de comunicação e, particularmente, o sucesso do cinema falado fez crescer a divulgação da moda e a velocidade com que as vogas eram substituídas: cada vez mais rapidamente, elas ficavam *démodé*. Apesar de sediada em Paris, a moda passou a fazer escalas em Londres e em Hollywood, com passagem por Nova York.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 134)

O campo da moda no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, foi um espaço dinâmico de negociação entre a influência hegemônica da alta-costura parisiense, o crescente fascínio pelo glamour cinematográfico americano e os primeiros movimentos de uma consciência de moda nacional, na medida em que “Outra característica da década de 1930 tinha como imagens as estrelas do cinema que se tornaram modelos em razão de seus próprios figurinos ou dos criados pelos profissionais atrás das telas.”(CHATAIGNIER, 2010, p. 116).

O cenário da moda no Brasil refletia, portanto, uma "dupla modernidade": a modernidade tradicional, baseada em status, importada da Europa (alta-costura), e a modernidade dinâmica, impulsionada pela mídia, vinda dos Estados Unidos (Hollywood). Essa dualidade espelha o próprio projeto de Goiânia, materializado em sua arquitetura Art Déco. Seus edifícios públicos, encomendados pelo Estado, eram um símbolo da modernização nacional planejada, uma influência estruturada como a de Paris. Contudo, o estilo em si, por ser vanguardista, representava uma ruptura com o passado e a promessa de um novo estilo de vida, vendendo um glamour aspiracional análogo ao de Hollywood.

Nas décadas de 1930 e 1940, embora marcadas por um contexto mais conservador em comparação aos “Anos Loucos” (1920), a moda, tanto no exterior quanto no Brasil, continuou a refletir transformações no papel da mulher na sociedade. As roupas passaram a conferir maior liberdade ao corpo, delineando formas femininas que expressavam uma presença social mais ativa, sem renunciar à elegância. A década de 1930, em especial, redefiniu o ideal de corpo feminino ao abandonar a silhueta reta e andrógena dos anos 1920, caracterizada por busto e quadris discretos. Em seu lugar, valorizou-se uma figura mais curvilínea, com busto, cintura e quadris bem demarcados, evidenciada nos vestidos longos e ajustados usados por estrelas do cinema. No

cotidiano, entretanto, a moda seguiu um caminho mais prático, incorporando elementos do vestuário masculino para atender às necessidades de uma mulher moderna, que começava a ocupar espaços no mundo do trabalho. (PRADA; BRAGA, 2011)

Já na década de 1940, após o fim das guerras mundiais, a moda teve como principal propósito restaurar o glamour perdido durante os anos de conflito. As criações do período destacavam-se por saias amplas e rodadas, um pouco acima dos tornozelos, com volumes que realçavam a cintura fina e o busto evidenciado por blusas de estrutura firme. Esse estilo representava, um retorno à silhueta ultra feminina da Belle Époque, em contraposição à estética andrógena que havia caracterizado períodos anteriores. (PRADA; BRAGA, 2011).

Em fevereiro de 1947, Christian Dior apresentou uma coleção que marcou uma virada decisiva na história da moda. Batizada de “New Look” (Figura 11) pela editora da revista americana Harper’s Bazaar, a proposta representava uma ruptura radical com o estilo andrógeno e utilitário, ou seja: “O New Look agradou a todos, principalmente às mulheres: recolocou Paris na condição de centro irradiador da moda internacional; ofereceu à mulher do pós-Guerra mais glamour, requinte, sofisticação e feminilidade; estimulou a indústria têxtil, de acessório e de beleza.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág 193).

O New Look celebrava o retorno do luxo e da feminilidade por meio de uma silhueta em formato de ampulheta, caracterizada por ombros suaves e arredondados, busto destacado, cintura acentuada e saias longas e volumosas:

“As características do New Look eram sem dúvida um conceito revolucionário, e do ponto de vista de confecção, design, formas e estilo apresentavam aspectos inovadores e sutis; entre eles destacamos os seios elevados e arredondados, a cintura marcada, os quadris disfarçados, os ombros estreitos e as pernas pouco visíveis: o comprimento da saia era de 30 cm acima do solo, Todos esses detalhes rompiam com os dogmas da época, pois tinham como princípio uma evolução linear de modelos e estilos” (CHATAIGNIER, 2010, pág, 122)

O New Look ficou conhecido também por ser um *tailleur bar*, uma releitura do tradicional *tailleur*, traje bastante utilizado nas décadas de 1930 e 1940. A criação do *tailleur* remonta aproximadamente à década de 1880 e é atribuída ao costureiro britânico John Redfern, cujo ateliê se localizava em Cowes, na Ilha de Wight na Inglaterra. As primeiras versões desenvolvidas por Redfern constituíam uma ruptura com a moda vitoriana, caracterizada por estruturas rígidas e pelo uso de espartilhos. Em oposição

a esse padrão, suas criações eram confeccionadas em tecidos grossos e resistentes, como a sarja de lã e jérsei, e seguiam os princípios da alfaiataria masculina, o que conferia às peças maior estrutura, praticidade e conforto: “O traje austero, tanto nas formas como nas cores e nos detalhes, teve como maior consequência a entrada da linha de alfaiataria, pois os tailleurs eram inspirados nos ternos masculinos, mudando apenas a calça pela saia. A parte mais importante dessa roupa nova eram os ombros, principalmente no período entre 1932 e 1937.” (CHATAIGNIER, 2010, pág, 118)

Figura 8 – New Look de Christian Dior.



Fonte: (Imagem: Willy Maywald) 1955.

Do ponto de vista estético, os *tailleurs* de Redfern incorporavam elementos de inspiração militar, responsáveis por transmitir uma imagem de autoridade e disciplina, em contraste com a delicadeza associadas ao vestuário feminino da época: “Com a deflagração da Segunda Guerra Mundial, em 1939, a tendência à rigidez no vestuário se acentuou e os *tailleurs* estruturados, inspirados nas fardas militares, ocuparam a linha de frente da moda, mesmo no pacato Brasil, onde os revoltosos do samba angariavam maior interesse que os bélicos.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 140)

Já no início do século XX, por volta de 1910, o conjunto de blazer e saia de Redfern foi incorporado para um novo propósito: a luta política. O movimento sufragista na Inglaterra adotou este traje prático como uma espécie de uniforme não oficial. O “terno sufragista”, como ficou conhecido, tornou-se a marca visual das mulheres que lutavam pelo direito ao voto. A escolha de um traje de inspiração masculina não foi acidental, foi uma declaração política deliberada. Simbolizava a seriedade das suas intenções e a sua exigência de participação na esfera pública, um domínio até então exclusivamente masculino.

A sua primeira origem, com John Redfern, nasceu da necessidade de liberdade física, permitindo que as mulheres participassem em atividades cotidianas sem as restrições dos trajes vitorianos. A segunda, com as sufragistas, emergiu da necessidade de liberdade política, utilizando o traje como uma ferramenta visual na luta por direitos cívicos.

“O paletó do tailleur ganhou ombreiras masculinas, que tornavam os ombros quadrados em oposição à cintura fina, privilegiando os seios médios, recobertos por sutiãs forrados. O corte da roupa devia ser impecável, ou poderia deformar a silhueta. As saias, que na década anterior resvalaram para a altura dos joelhos, desceram para quase seis dedos abaixo deles (comprimento mi-molet, que em francês quer dizer "no meio da panturrilha"), contribuindo para alongar o corpo e deixar as pernas apenas discretamente à mostra.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 140)

Logo após a Primeira Guerra Mundial, a estrutura social de gênero foi alterada. As mulheres assumiram novos papéis na sociedade e no mercado de trabalho, o que exigiu uma reavaliação radical do guarda-roupa feminino em direção à funcionalidade. Na época, Gabrielle Chanel foi a designer que melhor respondeu a esta necessidade. Chanel focou-se na praticidade e na criação de um uniforme para a mulher moderna e independente: “O tailleur típico Chanel voltou a moda, obviamente renovado, depois que mademoiselle retornou a Paris em 1954; sob o casaco, blusa de jérsei com as emblemáticas e eternas correntes douradas. Saia justa e casaco curto solto no corpo combinavam com blusa sem gola.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 195)

Embora Chanel tenha desenhado os seus primeiros modelos de tailleur em 1914 e os tenha apresentado formalmente em 1925, foi após 1954 que ela aperfeiçoou e lançou a versão definitiva que se tornaria o seu legado imortal. O tailleur Chanel é definido por um conjunto de características inconfundíveis, entre elas estão, o tecido de tweed, um material tradicionalmente rústico, o blazer com corte reto e quadrado, sem gola e sem ajuste na cintura, para não restringir os movimentos do corpo. A peça incluía bolsos aplicados, e uma corrente de metal costurada na bainha interna para garantir um caimento perfeito. O acabamento era impecável, com botões desenhados como joias, já a saia era reta, com um corte simples e um comprimento que terminava no joelho, facilitando o caminhar.

A partir das visitas ao Museu Pedro Ludovico Teixeira, local onde Dona Gercina residiu e onde se encontram parte de seus pertences pessoais, das entrevistas realizadas com seus familiares, da pesquisa por registros fotográficos no Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO) e com familiares e de revisão bibliográfica, definiu-se que o caminho mais pertinente para a investigação iconográfica de seu vestuário seria a análise do uso do tailleur por Dona Gercina.

No próximo capítulo, durante a análise iconográfica de sua indumentária, será detalhada a justificativa para essa escolha, evidenciando sua relevância para a com-

preensão da relação entre moda, gênero e contexto político-social em que Dona Ger-
cina esteve inserida. O Brasil das décadas de 1930 e 1940, no entanto, se urbanizava
e se industrializava, principalmente em suas principais capitais, Rio de Janeiro e São
Paulo, porém, as vestimentas da maior parte da população eram ainda feitas de forma
artesanal, principalmente no interior do país.

“A máquina de costura se popularizava, mas faltava tecnologia para a produ-
ção de indumentárias em série. O tecido era adquirido em cortes, também
denominados fazendas, e os trajes eram encomendados a alfaiates e costu-
reiras, ou modista, a costureira mais sofisticada. Havia uma infinidade de ate-
liês na maior parte domésticos e/ou informais espalhados pelo país, variando
o preço da mão de obra de acordo com o feitiço, a elaboração e o requinte
oferecidos.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 133)

Além disso, Prada e Braga (2011) afirmam que as classes média e alta do Brasil ves-
tiam-se com roupas sob medida, confeccionadas por modistas, costureiras e alfaiates,
frequentemente inspiradas em modelos divulgados por revistas de moda que repro-
duziam as tendências de Paris e de Hollywood.

“É difícil avaliar o quanto havia de cópia, reinterpretação ou criação no pro-
cesso de trabalho das inúmeras costureiras e modistas, com ateliês espalha-
dos por todo o Brasil. Contudo, a partir da década de 1950, muitas assumiram
as roupas que produziam como criações próprias. Simultaneamente, come-
çava a cair de uso o francesismo madame antecedendo o nome da costureira
da moda sob medida.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 211)

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) impôs uma pausa abrupta no desen-
volvimento da moda internacional e teve consequências diretas no Brasil. O conflito
dificultou as importações de tecidos e roupas de luxo, forçando o país a se voltar para
dentro e a desenvolver sua própria capacidade produtiva. Este foi um período crucial
para a consolidação da indústria têxtil brasileira. O grande desafio, contudo, era cul-
tural, convencer a elite brasileira, historicamente habituada a valorizar exclusivamente
os produtos importados, a consumir o que era feito no país.

Nesse contexto, nas principais capitais brasileiras surgiram as primeiras lojas
inspiradas nas maisons francesas, que importavam e reproduziam no país as tendên-
cias lançadas em Paris. A mais emblemática dessas casas foi a Casa Canadá, locali-
zada na então capital federal, o Rio de Janeiro. A Casa Canadá desempenhou um
papel pioneiro, diante da impossibilidade de importar peças prontas, a loja passou a
importar tecidos e a produzir cópias e adaptações dos modelos parisienses, organi-
zando desfiles e se consolidando como a principal referência da moda de luxo no

Brasil, precursora da alta-costura nacional: “Porém o grande e charmoso negócio que extrapolou as opções tímidas dos comerciantes nasceu justamente no período da guerra, em 1944: a mítica Casa Canadá.” (CHATAIGNIER, 2010, pág, 123).

Segundo Prada e Braga (2011), a elite brasileira do interior do país a partir da década de 1940 costumava viajar para o Rio de Janeiro e São Paulo com o objetivo de visitar *maisons* para adquirir roupas inspiradas na moda parisiense em primeira mão.

“O nível da clientela era equiparável ao valor das peças, ainda de acordo com Cely Giraud: "Apareceu uma senhora muito elegante na porta. Eu olhei e disse Madame Rosita a senhora está reconhecendo? Ela respondeu. “Não!”. Eu disse baixinho. É a mulher do Getúlio!". Ela se desconsertou 'Ai, meu Deus! Eu não vou, vá você atender! Eu discordei 'Mas como não! A senhora tem que ir. Acabou que fomos as duas... E foi assim que ela conheceu a dona Darcy Vargas, que se tornou uma boa cliente." (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 161)

Compreender a moda das décadas de 1930 e 1940 e suas influências no Brasil e em Goiânia é fundamental para situar o contexto estético e sociocultural no qual Dona Gercina estava inserida. A seguir, será apresentada a análise de sua indumentária, com foco no uso do *tailleur* como elemento central de sua imagem pública.

3.2. Análise iconográfica da indumentária de Gercina Borges Teixeira

O primeiro ponto a ser esclarecido diz respeito à opção pela análise iconográfica da indumentária de Dona Gercina. O primeiro contato da autora deste trabalho com o vestuário de Dona Gercina, além das imagens públicas disponíveis, ocorreu durante uma visita ao Museu Pedro Ludovico Teixeira, antiga residência do casal, onde ainda é possível observar algumas peças de roupas pertencentes à Dona Gercina. Com o avanço da pesquisa, foi realizada uma entrevista com familiares de Dona Gercina, em especial com a senhora Maria Dulce Loyola Teixeira, nora do ex-governador Mauro Borges. Durante a conversa, Maria Dulce relatou que as roupas atualmente expostas no museu não representavam fielmente a personalidade e o estilo de Dona Gercina, pois seus verdadeiros pertences, incluindo joias, *tailleur* e vestidos, haviam permanecido sob a guarda de sua filha e suas netas.

A título de curiosidade, a entrevistada informou que parte dessas peças originais já não se encontra mais com a família, pois teriam sido subtraídas durante um assalto à residência familiar. Diante desse contexto, Maria Dulce sugeriu que a análise da indumentária fosse realizada por meio de registros fotográficos, considerando que

as imagens preservavam de forma mais autêntica a maneira como Dona Gercina se apresentava. A partir dessa orientação, procedeu-se à busca por fotografias de Dona Gercina no Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), além da análise de imagens particulares cedidas pela família, o que possibilitou uma observação mais detalhada de sua imagem pública, estilo pessoal e escolhas estéticas.

O segundo ponto a ser esclarecido, já mencionado anteriormente, refere-se ao motivo pelo qual a análise da indumentária de Dona Gercina concentrará no uso do *tailleur*. Essa escolha fundamenta-se em três aspectos principais, que serão detalhados a seguir. Em primeiro lugar, a entrevista com a senhora Maria Dulce evidenciou que Dona Gercina apreciava e fazia uso frequente do *tailleur*, incorporando essa peça em diversas ocasiões de sua vida pessoal e pública.

“O estilo de roupa que a Dona Gercina mais usava e gostava era o *tailleur*. Eu não me lembro dela vestida de outra forma, a não ser casamento. Casamento, ela vestia um vestidinho assim, recortado, com uma gola discreta, um decote discreto na frente. E ela tinha uns sapatos que eram sempre o mesmo estilo, importantes para ela, porque ela tinha problema com as pernas, né? Ela sentia dores. Então, era um sapato de saltinho e, na frente em geral, era bico quadrado assim discreto ou redondo, e tinha uma fivelinha. E colar de pérola. Brinco discreto também de pérola, sempre.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Em segundo lugar, a pesquisa iconográfica realizada a partir de fotografias do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO) e de registros fotográficos cedidos pela família confirmou o uso recorrente do *tailleur* por Dona Gercina, observado em diferentes períodos de sua vida, o que reforça a relevância dessa indumentária em sua vida pessoal.

Por fim, Prado e Braga (2011) e Chataignier (2010) destacam, em seus estudos, a importância e a relevância do *tailleur* a partir da década de 1930 para o guarda-roupa feminino, tanto sob o ponto de vista estético e da moda, quanto sob uma perspectiva social e cultural. Nesse período, o *tailleur* consolidou-se como um símbolo de sofisticação e modernidade, representando a entrada da mulher na esfera pública e a redefinição de seu papel social. Assim, analisar o uso do *tailleur* por Dona Gercina permite compreender suas preferências estéticas, mas também sua posição dentro de um contexto histórico, tanto da moda quanto político, abrangendo o Brasil e o estado de Goiás, em um período em que o vestuário atuava como marcador de status, identidade e poder.

Para dar início à análise iconográfica da indumentária de Dona Gercina, é necessário, primeiramente, esclarecer alguns conceitos fundamentais. Etimologicamente, o termo “iconografia” deriva da junção de duas palavras gregas: eikon (imagem) e graphia (escrita), significando, portanto, “escrita por meio da imagem”. De acordo com a Enciclopédia Britânica (EDITORS, 2025), a iconografia é a ciência dedicada à identificação, descrição, classificação e interpretação de símbolos, temas e assuntos presentes nas artes visuais, constituindo-se como um método essencial para compreender o significado cultural, histórico e simbólico das representações imagéticas.

Na metade do século XX, o crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892–1968), em sua obra *Estudos em Iconologia* (1939), empregou os termos iconografia e iconologia como etapas de um método de leitura e interpretação das artes visuais figurativas. Em sua proposta, Panofsky incorporou à análise elementos que relacionavam as obras ao contexto sociocultural e histórico em que foram produzidas. Considerado o precursor de um método concreto de análise das obras artísticas, Panofsky desenvolveu um estudo metodológico sistemático que possibilitou compreender o sentido profundo e fundamentado das imagens. Ao introduzir esse rigor analítico, ele elevou o estudo da imagem ao campo científico.

A metodologia proposta por Erwin Panofsky para compreender uma obra em sua totalidade estabelece um percurso analítico dividido em três níveis de significado: o nível 1 – pré-iconográfico, o nível 2 – iconográfico e o nível 3 – iconológico. O primeiro nível de análise, denominado por Panofsky, consiste em identificar e descrever os elementos visuais presentes na imagem, tais como cores, formas, proporções, texturas, materiais e posições dos objetos. Nessa etapa, o observador reconhece elementos concretos a partir de sua experiência prática e cotidiana, como seres humanos, gestos, expressões faciais, posturas corporais, objetos e ambientes. Aplicando esse nível à análise da indumentária, observa-se o que está visivelmente representado na imagem, sem ainda buscar interpretações simbólicas ou culturais. Por exemplo, ao observar uma fotografia de Dona Gercina vestindo um *tailleur*, descreve-se o que é possível ver de maneira objetiva: um conjunto de saia e blazer estruturado, confeccionado em tecido encorpado, de tonalidade clara, acompanhado de sapatos fechados e acessórios discretos.

Nesse momento, identifica-se também a postura corporal, (se está sentada, em pé, caminhando), o cenário (ambiente interno, evento social, espaço público) e a expressão facial (séria, sorridente). Todos esses elementos formam o que Panofsky chama de significados factuais, ou seja, aquilo que é imediatamente reconhecido pelo observador. Assim, no nível pré-iconográfico, a análise da indumentária de Dona Gercina concentra-se na descrição visual, constituindo a base para as etapas seguintes da interpretação iconográfica e iconológica. O segundo nível de análise, consiste em identificar as narrativas, símbolos e convenções culturais expressas por meio das formas visuais, objetos e atitudes representadas na imagem. Nesta etapa, busca-se compreender o que a imagem comunica para além de sua aparência literal, reconhecendo significados compartilhados socialmente e referências culturais específicas.

Aplicado ao campo da moda e da indumentária, esse nível implica interpretar o valor simbólico e social das roupas e acessórios retratados. Por exemplo, ao observar uma fotografia de Dona Gercina vestindo um *tailleur*, o olhar do pesquisador ultrapassa a simples descrição formal da peça (como tecido, modelagem ou cor) para compreender o que o *tailleur* representava naquele contexto histórico: estava fortemente ligado às mulheres das elites urbanas brasileiras nas décadas de 1930 e 1940, refletindo a influência da moda parisiense, assim como o período de transição em que as mulheres passaram a assumir novos papéis sociais e a ingressar no mercado de trabalho.

Nesse sentido, a escolha do vestuário passa a ser interpretada como uma construção simbólica da imagem social. Da mesma forma, a postura corporal, o ambiente retratado (salão de festas, evento oficial, residência), e até mesmo a presença ou ausência de joias contribuem para narrativas sobre papel social, gênero e poder. A análise iconográfica, portanto, exige um processo interpretativo mais aprofundado, que relaciona a imagem observada a fontes históricas, revistas de moda, registros fotográficos e discursos sociais do período. Assim, é possível compreender a intencionalidade simbólica do retrato e a mensagem visual transmitida, seja de autoridade política, feminilidade ou adesão aos ideais de modernidade.

Como observa Panofsky (2017), uma análise iconográfica rigorosa depende da identificação precisa dos motivos e símbolos presentes na imagem. No caso da indumentária, isso significa reconhecer que uma determinada peça de roupa ou acessório não é apenas um elemento estético, mas um símbolo intencional de valores, comportamentos e identidades. Assim, o vestuário torna-se uma linguagem visual, capaz de

traduzir conceitos sociais e culturais por meio da forma, do tecido e da postura de quem o veste.

No terceiro nível de análise, é necessário situar a obra ou a imagem em seu contexto histórico, cultural e social, de forma mais profunda, considerando o momento vivido pelo sujeito retratado e as características da sociedade em que ele atuava. Essa etapa busca compreender valores, atitudes e conceitos que podem estar implícitos ou condensados de forma inconsciente na representação visual. No caso da indumentária, isso significa analisar as roupas e acessórios não apenas como peças de vestuário, mas como veículos de significado social, político e cultural. A obtenção do significado intrínseco envolve investigar pressupostos sociais, culturais e simbólicos que revelam valores compartilhados por uma classe, uma época ou uma cultura, como a associação do *tailleur* a profissionalismo, autoridade e distinção social. Da mesma forma, detalhes como cores, tecidos e acessórios podem expressar status, tradição, poder ou refinamento, constituindo elementos simbólicos intencionalmente incorporados à composição da imagem.

É importante considerar que o significado intrínseco pode incluir aspectos que o próprio sujeito não percebeu conscientemente, mas que refletem normas, costumes e valores da época. Por exemplo, a escolha de um *tailleur* de cor escura com corte estruturado pode transmitir uma imagem de formalidade e autoridade, mesmo que a pessoa retratada não tivesse a intenção explícita de comunicar isso. No caso de Dona Gercina, essa abordagem permite compreender como o *tailleur*, combinado com cores, tecidos e acessórios específicos, traduzia seu papel social, seus valores estéticos e sua posição dentro da elite urbana brasileira, oferecendo uma leitura completa de sua imagem pública e da construção simbólica de seu vestuário.

Antes de iniciar a análise das fotografias de Dona Gercina utilizando *tailleur*, neste subcapítulo, é pertinente realizar uma breve observação das imagens já apresentadas ao longo deste trabalho. Ao olhar novamente algumas figuras anteriores, na figura 2 que retrata a cerimônia de comemoração do batismo cultural de Goiânia, em 5 de julho de 1942, Dona Gercina aparece sentada na primeira fileira, vestindo uma estola de pele. De acordo com Prado e Braga (2011), durante as décadas de 1930 e 1940, o uso de estolas de pele alcançou grande popularidade entre as mulheres da elite brasileira, mesmo em um país de clima predominantemente quente. No Rio de Janeiro, por exemplo, algumas *maisons* chegaram a instalar câmaras frias para conservar adequadamente essas peças: “Vivia-se o auge da moda das estolas, casacos e chapéus com peles. O Comércio de peças femininas em peles legítimas foi impulsionado no Brasil e no mundo, no decorrer dos anos 1930, também graças aos filmes de hollywood.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 148).

Já na figura 6, observa-se uma fotografia oficial em que Dona Gercina aparece sentada, vestindo um casaco de mangas curtas, semelhante a um bolero, combinado com blusa e saia abaixo do joelho. Segundo Prado e Braga (2011), o bolero também esteve em destaque nas cidades brasileiras durante as décadas de 1930 e 1940: “Também estiveram em alta os boleros, casaco curto de origem espanhola, usado normalmente aberto, e os conjugados de saia e blusa.” (PRADA, BRAGA, 2011, pág. 141). A figura 7 representa uma fotografia oficial em que Dona Gercina aparece ao lado de sua família, ela está sentada, vestindo um vestido de mangas 3/4, com comprimento abaixo dos joelhos, colar de pérolas e brincos pequenos. Durante a entrevista concedida para esta pesquisa, Dona Maria Dulce relatou que Dona Gercina tinha

predileção por vestidos em ocasiões festivas e alguns eventos sociais mais sofisticados, e que os colares de pérolas eram um de seus acessórios favoritos, utilizados inclusive no dia a dia, sempre acompanhados de brincos discretos.

“A Dona Gercina era discreta, tinha que ser um estilo discreto mesmo. A roupa tinha gola. Os vestidos dela tinham golinhas. E eu estou conversando com você, e estou vendo ela com o vestido azul escuro. estou ficando até tocada aqui, estou vendo e enxergando a Dona Gercina na minha frente. Ela usava meia de compressão até abaixo do joelho e ela sempre dava um nozinho. As pessoas não viam por que o vestido ia abaixo do joelho, né? Mas ela usava essa meia sempre. E realmente era o colar, né? Era o brinco também discreto.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Figura 12 – Gercina Borges e Pedro Ludovico.



Fonte: Autor não identificado. Goiânia – GO. Acervo MUZA/MIS|GO, Sem data.

Na figura 12, Dona Gercina veste um *tailleur* de cor clara, estruturado, com ombros marcados e cintura bem definida, compondo uma silhueta típica das décadas de 1930 e 1940. Essa modelagem ressalta a feminilidade e as curvas, características que se tornaram ainda mais populares no pós-guerra, especialmente após o lançamento do New Look de Christian Dior em 1947. O blazer, de comprimento até o quadril, apresenta abotoamento frontal central com botões forrados no mesmo tecido, evidenciando o cuidado com o acabamento. A gola discreta e a saia de corte reto complementam o conjunto, reforçando a sobriedade e a sofisticação da composição. O caimento do tecido indica o uso de um material mais encorpado, como linho ou lã fria, ideal para trajes formais diurnos.

O *tailleur* era amplamente utilizado por mulheres em posições de destaque social e político. Em eventos oficiais, sua escolha projetava seriedade e confiança, equilibrando autoridade e delicadeza. A cor clara, escolhida por Dona Gercina, pode ser interpretada como um sinal de pureza, paz e otimismo, valores comumente associados a figuras públicas femininas. Na imagem, Dona Gercina aparece ao lado de seu marido, Pedro Ludovico Teixeira, que veste um terno formal com gravata, reforçando o caráter cerimonial da ocasião. A análise iconográfica sugere tratar-se de um evento público e oficial, no qual Dona Gercina se destaca não apenas pela composição da fotografia, mas também pela escolha de sua indumentária. Seu *tailleur* atua como uma espécie de uniforme de função pública, comunicando autoridade e adequação ao papel de primeira-dama de Goiás. A moda observada na fotografia reflete uma sociedade guiada por códigos de vestimenta bem definidos, em que a aparência operava como importante marcador de status, respeito e posição social.

“Vou te contar um fato engraçado: A minha sogra, ela casou com 16 anos e ela veio pra cá com 17 anos e ela deu à luz aqui no Palácio das Esmeraldas, do meu primeiro cunhado, o Maurinho, que é o primeiro filho do Mauro Borges, nasceu no Palácio das Esmeraldas em 1944. E minha sogra não sabia muitas coisas, ela era do interior do Rio Grande do Sul, de família que tinha posse e tudo mais, influente na cidade. Mas ela, com 16 anos, o que que é? Uma criança, né? Então, ela veio pra cá e bateu com a dona Gercina, que já era uma mulher, já estava no Governo há 14 anos, né? Então, ela já tinha toda aquela tarimba de ser primeira-dama e sabia como se portar, né? E ela então falou para a minha sogra, falou assim: “Olha, nós temos que ser exemplos. Não só de comportamento, é de tudo. De como a gente cria os filhos, de como a gente se comporta num ambiente e tudo mais. Então, a Dona Lourdes aprendeu isso com ela. E um dia quando a Dona Lourdes foi fazer campanha para o meu sogro, ela saiu para ir aonde as lavadeiras lavavam roupas. A dona Gercina mandou fazer uma lavanderia. Ali onde é o Areião, ali era uma chácara. Aí foi construído vários tanques, um ao lado do outro. As lavadeiras iam na casa da gente ali no centro, pegavam as roupas, faziam uma trouxa, punham na cabeça e levavam para lavar lá. E a minha sogra, foi lá nesse lugar com bob na cabeça e um lencinho amarrado. Uma das lavadeiras que não era do lado do Pedro Ludovico começou a falar assim: “Olha aí, vê se pode ser mulher de político com o bob na cabeça, pior do que a gente aqui.” Depois disso nunca mais aconteceu. Ela ia para os eventos muito chique, de colar, de tudo. Quer dizer, é assim, a roupa comunica. Se você vai em um lugar onde você vai tratar de um assunto nobre, onde você vai se dirigir para as pessoas que estão votando em você, você vai criar condições, criar leis e tudo mais, e você chega lá mal arrumada? Por que eles vão te dar credibilidade?” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Figura 13 – Pedro Ludovico, Gercina Borges e grupo de adultos em churrasco.



Fonte: Autor não Identificado. Sem local. Acervo MPL/MIS|GO. Março de 1939.

A indumentária de Dona Gercina, na figura 13, se destaca de forma notável. A fotografia retrata Dona Gercina e Pedro Ludovico Teixeira em um churrasco ao ar livre, acompanhados de vários adultos. Mesmo em um ambiente informal, Dona Gercina opta por um *tailleur* com camisa social e broche na gola, evidenciando uma declaração clara de estilo, elegância e posição social.

O *tailleur* apresenta listras verticais, um elemento de design moderno para a época, frequentemente associado à alfaiataria com influência da moda masculina. O blazer possui ombros estruturados e lapelas aparentes. Esse traje contrasta fortemente com os vestidos de caimento mais fluido usados pela maioria das outras mulheres presentes, destacando ainda mais sua presença.

A escolha de um *tailleur*, em vez de um vestido, para um evento social descontraído é particularmente significativa. O conjunto de alfaiataria confere a Dona Gercina um ar de distinção, formalidade e poder simbólico. Sua vestimenta a posiciona não apenas como esposa do anfitrião, mas como uma figura pública central, visualmente alinhada à autoridade dos homens de terno, como seu marido, Pedro Ludovico. Ambos aparecem sentados à cabeceira da mesa, posição tradicionalmente reservada às pessoas de maior honra e destaque.

As demais mulheres presentes refletem a moda diurna da época, com vestidos estampados, golas trabalhadas, mangas discretamente volumosas e penteados em ondas ou coques baixos. O contraste entre esses trajes e o *tailleur* estruturado de Dona Gercina reforça sua imagem de sofisticação, liderança e adequação ao papel público que exercia, mesmo em contextos sociais informais. Portanto: “Ela tinha um estilo clássico, era mais formal, porque eram muitas cerimônias, né, que tinha que ir. Era sempre um *tailleur*, uma roupa mais discreta.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Na figura 14, observa-se mais uma vez a consistência e a intencionalidade estética presentes no estilo de Dona Gercina, elementos que reforçam sua imagem como uma figura pública. A fotografia a mostra ao lado de Pedro Ludovico Teixeira, posicionados no centro de uma multidão, em um ambiente que remete a um evento político. Dona Gercina veste um *tailleur* de cor clara, com ombros estruturados e lapelas largas. Em uma das lapelas, destaca-se um broche de tamanho expressivo no formato de pássaro, acessório que adiciona um toque de personalidade ao conjunto. Ela também usa colar de pérolas e brincos pequenos, adornos já mencionados por Dona Maria Dulce como itens de que possuía grande apreço. O blazer, com abotoamento central e botões encapados, revela novamente o cuidado com o acabamento e a sofisticação na escolha de suas roupas.

Mais uma vez, sua indumentária a distingue da multidão, colocando-a como a figura feminina central da cena, uma primeira-dama em pleno exercício de seu papel público. O *tailleur*, aqui, reafirma seu caráter simbólico de uniforme social, um meio de expressão de autoridade, elegância e legitimidade dentro de um espaço predominantemente masculino. A composição da cena também é expressiva. A distribuição de gênero no espaço destaca a estrutura social da época: enquanto a maioria dos homens ocupa o centro da ação, as poucas mulheres aparecem à margem, nas portas, janelas ou em segundo plano. Nesse contexto, Dona Gercina surge como a única mulher em posição de protagonismo. Sua roupa formal funciona, assim, como um instrumento de legitimidade e mediação, permitindo-lhe ocupar um espaço público majoritariamente masculino. O *tailleur* reafirma seu papel de figura política por extensão, evidenciando a forma como a moda pode funcionar como linguagem de poder e representação social.

Até se pode dizer que D. Gercina implantou uma verdadeira revolução nos métodos e costumes vigentes na época, mormente após a mudança da Ca-

pital do Estado. De começo, ela imprimiu um cunho de alta elegância às festas palacianas, a partir da própria inauguração do Palácio das Esmeraldas exigindo o traje a rigor para damas e cavalheiros. Daí em diante, até as noites no Automóvel Clube, durante muitos anos o principal clube da cidade, passaram a ter o mesmo caráter. (Entrevista de Jaime Câmara, ORIENTE, 1980, P.233)

Figura 14 – Dona Gercina e Pedro Ludovico em meio à multidão.



Fonte: Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira.

A figura 15 retrata um evento noturno e formal, possivelmente um jantar de gala, com a presença de Dona Gercina, Pedro Ludovico Teixeira, militares e alguns civis da alta sociedade goiana. A aproximação de Pedro Ludovico com o meio militar era frequente, uma vez que ele atuou como interventor durante o governo de Getúlio Vargas. Da mesma forma, Dona Gercina também manteve vínculos institucionais com os militares ao assumir a presidência da Legião Brasileira de Assistência (LBA), órgão que possuía forte ligação com as forças armadas. Na imagem, Dona Gercina veste um *tailleur* de cor escura, acompanhado por um vestido ou blusa por baixo, e adornado por um broche. Em meio a um ambiente dominado por uniformes militares e trajes masculinos escuros, sua escolha por um *tailleur* sóbrio e de corte reto a posiciona como uma figura de respeito e autoridade, sem renunciar à elegância e discrição esperadas de uma primeira-dama.

Sua indumentária reflete o papel institucional que exercia: uma presença feminina central, que transmite estabilidade, compostura e adequação ao contexto formal e político. Pedro Ludovico, por sua vez, aparece em destaque com um *smoking* e

gravata borboleta, sendo o único no evento com esse tipo de traje. Essa escolha reforça a relevância de seu cargo e evidencia como a vestimenta funcionava como marcador de hierarquia e prestígio.

Figura 15 – Dona Gercina e Pedro Ludovico em jantar com militares.



FONTE: ACERVO PESSOAL MARIA DULCE LOYOLA TEIXEIRA, SEM DATA.

O vestuário das demais pessoas presentes contribui para a compreensão do cenário social e simbólico da imagem. Nota-se a presença de poucas mulheres, todas seguindo o código de vestimenta formal vigente na época. Entre elas, destaca-se a mulher em primeiro plano, à esquerda, que utiliza uma estola de pele sobre os ombros, acessório que, segundo Prado e Braga (2011) em *História da Moda no Brasil*, era amplamente utilizado nas décadas de 1930 e 1940 pelas mulheres da elite brasileira, sendo considerado o símbolo máximo de luxo, status e glamour. O uso de peles estava reservado às ocasiões mais importantes, funcionando como indicador de riqueza e distinção social. Assim, a imagem como um todo revela não apenas a sofisticação e a intencionalidade estética de Dona Gercina, mas também a forma como o vestuário atuava como linguagem de poder e representação social, especialmente em contextos políticos e cerimoniais da elite goiana do período.

“Olha, ela era uma pessoa muito firme, muito bem-posicionada. Ela era muito brava, mas ela era gentil, ela era extremamente caridosa. Mas ela era firme.

E eu acho que, então, a roupa dela refletia o jeito dela ser, sabe? Toda a seriedade. Dona Gercina não tinha papas na língua. Ela falava as coisas que ela tinha que falar. Às vezes, o Pedro fazia sinal para ela e não adiantava não. Ela falava assim: “Vou falar, Pedro” e ela soltava o verbo. Então, eu acho que a roupa dela tinha tudo a ver com isso, sabe? Com essa seriedade, com essa postura dela. E eu tenho a impressão que não tinha como ser diferente naquela época. Uma mulher ia vestir qual outro tipo de roupa? Ainda mais ela, que tinha muita consciência do trabalho que ela tinha que fazer. Do dia que ela chegou para o meu avô e falou: “senhor Pedro, você vai cuidar do governo e deixa os pobres por minha conta. Eu é que vou cuidar deles.” Então, ela já tinha uma postura do que ela queria na vida, um propósito de vida, uma seriedade em relação à vida. E a roupa dela era tudo isso.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Em entrevista, Maria Dulce Loyola Teixeira revelou que as roupas de Dona Gercina eram confeccionadas sob medida por costureiras e modistas no Rio de Janeiro (RJ). Segundo ela, essa opção se devia ao fato de que “o tamanho dela era diferente, né? O corpo dela era diferente. Um quadril mais avantajado, ‘corpo de Borges’, bumbum grandinho, né?”.

Maria Dulce mencionou ainda que uma das modistas responsáveis por confeccionar suas roupas era a Madame Rosita, profissional de destaque na alta-costura carioca da época. Segundo Prado e Braga (2011), a Maison de Madame Rosita, fundada em 1935, foi uma das primeiras casas de alta-costura do Brasil. A *maison* era conhecida por importar peças e tecidos estrangeiros para revenda à elite nacional, além de produzir modelos inspirados nas criações europeias, atendendo a um público seletivo que buscava exclusividade e sofisticação. Como citado anteriormente neste artigo, Madame Rosita atendia à clientela da mais alta sociedade brasileira, entre as quais se destacava Dona Darcy Vargas, esposa do então presidente Getúlio Vargas.

A partir da década de 1950, em Goiânia, Dona Gercina passou a ter como modista e amiga Daura Sabino, que confeccionava algumas de suas roupas e tornou-se uma presença próxima à família. A título de curiosidade, Maria Dulce relatou que Daura Sabino tornou-se madrinha de seu casamento com Ubiratan Estivallet Teixeira, demonstrando o vínculo afetivo que se estabeleceu entre a modista e a família:

“As roupas da Dona Gercina quase todas eram do Rio de Janeiro. Todo mundo comprava no Rio na época. Ela pedia pra uma costureira do Rio fazer. Ela fazia roupas com a Madame Rosita. Eu sei que era feito tudo sob medida naquela época, né? E se fazia muita roupa de festa no Rio.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

Figura 16 – Dona Gercina em viagem a Paris, França.



Fonte: Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira, sem data.

Em relação ao cabelo de Dona Gercina (Figura 17), Maria Dulce Loyola Teixeira relatou que ela sempre usou cabelo curto e que contava com o apoio de cabeleireiros do Palácio das Esmeraldas para preparar seu cabelo e realizar penteados em ocasiões oficiais e eventos públicos. A partir da década de 1950, passou a ter uma cabeleireira pessoal, chamada Expedita, responsável por cuidar regularmente de seus cabelos e elaborar seus penteados. Maria Dulce também mencionou que Dona Gercina mantinha as sobrancelhas finas, quase sem pelos, seguindo a estética feminina predominante nas décadas de 1930 a 1950. No cotidiano, usava lápis para realçar o desenho das sobrancelhas. Além disso, tinha apreço por batons em tons escuros e avermelhados: “Quando eu olho pra Dona Gercina, às vezes eu me lembro das atrizes da época de Hollywood, dessa época. Sabe? Aquele mesmo tipo de cabelo, até o mesmo tipo de fotografia e tudo mais.” (LOYOLA, Maria Dulce. Entrevista concedida a Ana Priscila Augusto Abreu. Maio, 2025)

A construção da imagem de Dona Gercina, a análise das fotografias e relatos evidenciam que o *tailleur* e suas escolhas pessoais de acessórios, penteado e maquiagem ocuparam um papel central na consolidação de sua imagem pública. O *tailleur* funcionava como um instrumento simbólico de poder e distinção, permitindo-lhe transitar em espaços predominantemente masculinos sem romper com os códigos de feminilidade esperados de uma primeira-dama. O uso recorrente dessa peça reflete as transformações do papel feminino na esfera pública brasileira em meados do século XX. Assim, o vestuário de Dona Gercina ultrapassa o campo da moda e se consolida como uma linguagem visual de legitimidade, status e representação política.

Figura 17 – Dona Gercina em fotografia oficial.



Fonte: Acervo pessoal Maria Dulce Loyola Teixeira, sem data.

4. CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a analisar a indumentária de Gercina Borges Teixeira, investigando como seu modo de se vestir esteve intrinsecamente ligado ao projeto de modernidade da nova capital, Goiânia, nas décadas de 1930 e 1940. Ao longo da pesquisa, foi possível constatar que, longe de ser uma figura passiva ou meramente coadjuvante na trajetória de seu esposo, Pedro Ludovico Teixeira, Dona Gercina foi uma agente ativa na construção social e política da cidade, e sua imagem pública foi uma ferramenta fundamental nesse processo.

A análise iconográfica, principal metodologia deste estudo, revelou que a indumentária de Dona Gercina, com destaque para o uso do *tailleur*, não era uma escolha estética aleatória, mas um ato de comunicação deliberado. Em um período de transição para a mulher, o *tailleur* funcionava como um "uniforme social" que lhe conferia seriedade, autoridade e sofisticação, permitindo-lhe transitar e atuar em espaços de poder predominantemente masculinos, como eventos políticos e militares. Suas roupas, muitas confeccionadas sob medida em *maisons* de alta-costura do Rio de Janeiro, como a de Madame Rosita, demonstram seu alinhamento com as elites nacionais e com os ideais de elegância difundidos por Paris e Hollywood. Assim, o vestuário de Dona Gercina ultrapassou o campo da moda e consolidou-se como uma linguagem visual de legitimidade, status e representação política, refletindo a seriedade com que ela encarava seu papel público.

Esta pesquisa, ao focar em sua imagem, contribui para a perpetuação da memória de Dona Gercina Borges Teixeira para além dos títulos de "Mãe dos Pobres" ou "esposa de Pedro Ludovico". O trabalho revela uma mulher com profunda consciência política e capacidade de articulação, cuja imagem de sobriedade e elegância foi tão calculada quanto seus projetos assistenciais. A moda, portanto, foi um pilar de sua atuação.

Nesse sentido, o estudo também abre espaço para reflexões sobre a emancipação feminina em Goiás a partir da trajetória de Dona Gercina. Embora sua atuação estivesse dentro dos limites esperados para uma primeira-dama da época, focada no assistencialismo. Ela não rompeu com as estruturas, mas

soube navegar por elas com maestria, usando sua influência e sua imagem para realizar projetos de grande impacto social e se firmar como uma figura de poder.

Por fim, este trabalho estabelece um ponto de partida para pensar o futuro de Goiânia na moda. A pesquisa demonstra que a preocupação com a moda e a imagem não é um fenômeno recente na capital; ela está presente desde sua fundação, nos trajes de sua primeira-dama. Goiânia, que hoje se consolida como um importante polo de moda e confecção no país, tem em sua história fundadora a prova de que o "vestir-se" sempre foi uma linguagem relevante.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AS MUITAS FACES DE UMA MULHER NO SEIO DO PODER. *O Popular*, 2019. Disponível em: <https://especiais.opopular.com.br/goiania85anos/dona-gercina>. Acesso em: 09 jun. 2025.

BRAGA, João; DO PRADO, Luís André. *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

CAMPOS, F. I. *Coronelismo em Goiás*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1983.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

DA COSTA, Maximiliano Gonçalves. Fundação da Santa Casa de Misericórdia de Goiânia e do Curso de Enfermagem São Vicente de Paulo. *Repositório de Anais da ANPUH-GO*, p. 406-423, 2022.

DA SILVA, Genilder; DE MELLO, Marcelo. A revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha para o Oeste. *Cordis – Revista Eletrônica da PUC/SP*, p. 1-33, 20 jun. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/19799>. Acesso em: 9 jun. 2025.

DE SOUZA, Rildo Bento. *Pedro Ludovico e a memória da revolução*. [Informações de publicação não fornecidas].

EDITORS. Iconography. *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/iconography>. Acesso em: 12 out. 2025.

ESTEVAM, Luis Antônio. *O tempo da transformação: estrutura e dinâmica da formação econômica de Goiás*. Goiânia: UCG, 2004.

GOMES, Horieste. *Braços e mentes que construíram Goiânia*. Goiânia: Cânone Editorial, 2023.

LUDOVICO TEIXEIRA, Pedro. A última entrevista de Pedro Ludovico Teixeira. *Revista UFG*, Goiânia, v. 11, n. 6, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48243>. Acesso em: 13 jun. 2025.

MOTA, Maria Dolores de Brito. *A dimensão existencial da roupa: um olhar sobre a moda na contemporaneidade*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

ORIENTE, E. B. *Dona Gercina: a mãe dos pobres*. Goiânia: Editora Oriente, 1980.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 4. ed. Tradução Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUEIROZ, Luiz Alberto de. *O velho cacique*. Goiânia: Editora Kelps, 2025.

SILVA, Ademir Luiz da; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Goiânia em mosaico: visões sobre a capital do cerrado*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2015.

SILVA, Ana Lúcia. *A Revolução de 30 em Goiás*. Goiânia: Cãnone Editorial; Agepel, 2001.

SILVA, Karinne Machado. *As camadas do tempo e as representações da cidade de Goiânia (1933–1970)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. A última entrevista de Pedro Ludovico Teixeira. In: *Revista UFG*. Ano XI, n. 6. Goiânia: Ed. da UFG, 2009.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. *Memórias*. 2. ed. Goiânia: Livraria e Editora Cultura Goiana, 1973.

TELES, José Mendonça. *A vida de Pedro Ludovico*. Goiânia: Fundação de Goiânia; Kelps, 2004.

